

Article

« Continu et discontinu ou l'héritique alinéa »

Gérard Roubichou

Études littéraires, vol. 9, n° 1, 1976, p. 125-136.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500384ar>

DOI: 10.7202/500384ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

CONTINU ET DISCONTINU OU L'HÉRÉTIQUE ALINÉA

(Notes sur la lecture d'HISTOIRE)

gérard roubichou

«L'art du roman exclut toute continuité»
Novalis, cité par C. Simon

Jean Ricardou a très tôt souligné dans la prose simonienne son «hérétique ponctuation»: «Une (...) étude des virgules, alinéas, chapitres mêmes, retrouverait (...) *cet usage par la dérision*» écrivait-il en 1960, à propos de la *Route des Flandres*¹.

Or, s'il est un roman où la pratique — sinon dérisoire, du moins peu orthodoxe — des signes de ponctuation et des lois de disposition syntaxique est spectaculaire, c'est bien *Histoire*: le texte désigne, dans sa matérialité, une triomphale contestation des données propres à l'écriture conçue comme un ordre syntaxique aux rigueurs contraignantes, comme une «mise en pages» du discours. En d'autres termes: l'usage des signes de ponctuation — appelés aussi signes syntaxiques —, les conventions typographiques elles-mêmes sont contestées, et, avec eux, le processus de lecture romanesque dans son ensemble.

Chez un auteur comme Claude Simon, aussi conscient de la matérialité de l'écriture et du texte, de tels phénomènes ne sauraient être négligés, ne serait-ce que parce qu'ils invitent (forcent ?) à une lecture active du livre.

Mais le bouleversement d'habitudes «académiques» est plus qu'un signe de rébellion contre la grammaire et la belle rhétorique, c'est aussi et surtout, selon nous, la base d'une «nouvelle» écriture romanesque.

¹ Dans «Un ordre dans la débâcle», repris dans, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, p. 49.

Il ne saurait être question dans les limites d'un article de cerner tous les problèmes matériels et concrets que pose dans le texte cet état de fait, ni même d'en décrire toutes les conséquences. Il nous suffira d'analyser ici quelques liens qui existent entre cette contestation des conventions et les données de la lecture du roman².

Histoire, plus encore que les romans qui le précèdent immédiatement, révèle une *discontinuité généralisée* : en son exergue d'abord par quoi s'ouvre le texte, et aussitôt après par le «début» du livre — véritable fragment surgissant sur la page que n'introduit aucune majuscule, sinon à peine un blanc indiquant une «division»; puis, dès les premières pages, le découpage du texte en «versets» typographiquement marqués, visiblement juxtaposés — alinéas, en fait —, puis enfin la répartition du roman lui-même en douze sections — «blocs» — qu'on peut assimiler à des chapitres, sortes d'îlots macroscopiques, — le tout contenant indifféremment des fragments de «réel» (scènes de la journée d'un narrateur), des cartes postales («fragments, écailles arrachées à la surface de la vaste terre...» p. 19), des souvenirs (d'époques diverses), des imaginations, des citations, etc... à quoi s'ajoutent une discontinuité syntaxique (phrases interrompues), et une discontinuité généralisée de la fiction (séquences suspendues, tronquées), etc...

En ce qui nous concerne, au niveau du texte, c'est surtout l'emploi massif de l'*alinéa* (à la fois passage à la ligne et masse spatiale d'éléments textuels) qui représente le mieux cette fragmentation physique et visuelle du discours.

Autre fait à noter : de tous les signes de ponctuation, il est bien le seul à être utilisé d'une façon constante, tandis que les autres signes (points, virgules, deux points, points de suspension, guillemets, tirets) sont soumis à d'erratiques apparitions ou disparitions. Et ce n'est sans doute pas en vain qu'il contribue à l'impression de morcellement du livre puisqu'il est le signe qui indique le plus clairement les divisions du discours.

² Ce travail ne représente qu'une introduction à une étude plus étendue sur le texte d'*Histoire*.

Pourtant, s'il est un fait décisif à observer, c'est bien d'abord l'utilisation très particulière qui en est faite. Certes, l'alinéa simonien peut-il être, dans certains cas, tout à fait respectueux des traditions et des préceptes du bon usage : un paragraphe par idée, une idée par paragraphe. Rien là de bien contestataire.

En réalité, ce qui est bien plus significatif, c'est d'une part, l'opposition entre le nombre limité d'occurrences d'alinéas à fonction traditionnelle et l'énorme quantité de transgressions, et d'autre part, le contraste que crée ce double état de fait. On imagine que ce sont les transgressions qui nous importent, puisqu'elles l'emportent.

Signe de clarté dans l'académisme grammatical, l'alinéa devient dans *Histoire* signe de perturbation, instrument disjoncteur du discours, *brise-phrase*. Entendons-nous pour tant : brise-phrase, non pas brise-syntaxe. Un exemple nous aidera à illustrer ce point. On lit page 20³ :

«... dans cette forteresse inviolée de respectabilité et de décence dont elle...

(elle pareille — avec son corps caché sous les rigides baleines des corsets, les rigides et bruissantes jupes, son visage serein enduit de décentes crèmes et de décents voiles de poudre — à l'un de ces hauts murs nus bordant une rue, impénétrables, hautains, secrets, dont seuls dépassent les sommets de touffes de lauriers ou de camélias aux inviolables fleurs immobiles dans les sombres et rigides verdure et derrière lesquels on entend (on croit entendre) comme des bruits de jets d'eau, des chants d'oiseaux)... semblait être non pas la prisonnière ou l'habitante, mais, en quelque sorte, à la fois le donjon, les remparts et les fossés...»

On constate bien ici que le rôle de l'alinéa est de mettre en relief les éléments de composition de la phrase : la parenthèse est rejetée dans un alinéa, comme évacuée de la phrase dont on peut saisir à la fois la structure de composition (élément principal/ parenthèse/ retour à l'élément principal) et la continuité ; le texte simule dans la matérialité de la page la tension continue discontinue qui le parcourt.

Ce rôle disjoncteur de l'alinéa qui correspond ainsi à une disposition spatiale des composantes de la phrase (assez

³ Toutes les références au texte renvoient à l'édition d'*Histoire* publiée à Paris, aux Éditions de Minuit.

spectaculaire) se marque de plusieurs façons dans *Histoire* :

1. *par la mise en évidence des structures de discontinuité propres à la phrase* ; c'est le cas de très nombreuses parenthèses dont la typographie souligne le caractère disruptif (voir notamment pages 20, 22-23, 122, 125-126, 131-132, 133, 159, 180-181 et suivantes, alors que, dans les autres romans, la parenthèse s'insérerait davantage dans la continuité visuelle de la page, bien qu'elle opérât toujours une forte discontinuité.

2. *par la disjonction violente d'éléments fonctionnellement inséparables* :

a) *disjonction du démonstratif et du substantif pouvant se produire* :

— *d'un alinéa à l'autre* :

« ... Polichinelle à l'aspect terrifiant et risible sous le coup d'un irrémédiable outrage, d'une irrémédiable blessure, et elle — ou ce qui restait d'elle — retranchée derrière comme ce type que je devais voir plus tard promené d'une baraque de prisonniers à l'autre... » (p. 61 — Voir aussi pp. 85, 341, etc...);

— *sur un intervalle de plusieurs alinéas* :

« ...disant alors : « Je voulais... C'est-à-dire je désirerais seulement connaître aussi votre estimation... Je réfléchirais... Je m'excuse... », détournant la tête de cette... (p. 241)... glace où son image s'était sans doute aussi reflétée... » (p. 244);

b) *disjonction du sujet et du verbe* :

« C'était une époque où on ne regardait pas à la place perdue... on voyait grand si on... (p. 225)... voulait construire comme cela maintenant... » (p. 226);

c) *disjonction du verbe et du complément* :

« ... Lui-même tendant la main dans le geste d'en... (p. 287)... prendre un, puis le buste de la femme se dédoublant... » (p. 288).

L'étonnante richesse et la grande variété de ce dispositif en alinéa qu'il serait impossible de recenser dans le cadre de ce travail peut déjà s'observer dans les premières pages du livre qui jouent à cet égard un rôle essentiel ; il se crée ainsi à la fois un double sentiment de continuité et de discontinuité — *continuité syntaxique* (p. ex. pp. 10 et 11, chaque « comme si », chaque participe « imaginant » « pouvant entendre » — apparaissent comme les étapes du dérou-

lement d'une immense phrase) et *discontinuité typographique* (dans la mesure où cette phrase est continuellement brisée, relancée).

À la différence de ce qui se passait dans les romans antérieurs (de *L'herbe* au *Palace* plus précisément) dans lesquels la continuité de la phrase semblait davantage «rassembler» les éléments discontinus qui la constituaient (parenthèses, subordonnées diverses, digressions) dans une structure unitaire, quoique peu «orthodoxe», mais très sensible, dans *Histoire*, on a l'impression que la brisure de l'alinéa produit l'effet inverse: la phrase est le lieu d'une tension constante entre le mouvement de rassemblement de la lecture, la continuité que représente l'enchaînement de ses composantes et sa décomposition en masses spatialement réparties sur la page.

On peut admettre que ce dispositif quelque peu inhabituel semble correspondre admirablement à l'univers fragmentaire qu'il met en jeu, en même temps qu'à la recherche continue de liaison entre les différents fragments de fiction que le livre semble représenter. Comme dans une mosaïque où le passage d'un fragment à un autre est marqué sans pour autant nuire à la «totalité» représentative du tout, la phrase d'*Histoire* est à la fois rupture et continuité: rupture et continuité narratives, mais aussi rupture et continuité de la fiction, puisque la rupture de l'alinéa peut être compensée (et avec elle le développement d'une fiction) par des reprises ultérieures appartenant à une même structure syntaxique (celles-là mêmes que nous avons étudiées plus haut).

On observe aussi que très rares sont les cas d'alinéas terminés par un signe de ponctuation (à l'exception des points de suspension ou des deux points). Cette absence de ponctuation et l'emploi de ces deux signes particuliers méritent quelque attention; il s'agit, en effet, de trois façons de contrecarrer, en quelque sorte, la fonction disruptive de l'alinéa, puisqu'ils établissent une continuité; l'un par l'absence de tout signe de séparation (ce que sont, après tout, les signes de ponctuation), l'autre par une incertitude ouverte⁴, le dernier, par le signe annonciateur d'une suite.

⁴ Qui peut parfois annoncer une reprise, voir p. 20.

De la même façon, l'imprévisible jeu des majuscules ou minuscules vient perturber l'usage de l'alinéa; car il peut s'ouvrir aussi bien par une majuscule que par une minuscule à cette réserve près cependant que, la majuscule n'apparaît jamais à l'ouverture d'un alinéa constituant une coupure interne au beau milieu d'une séquence syntaxique (comme, par exemple, dans les cas cités en a), b), c) précédemment).

Ailleurs, toute liberté est laissée au texte, puisque — pour ne citer qu'un exemple entre mille — on lit p. 182: «À la terrasse, le garçon actionna la manivelle...» et p. 194, «à la terrasse du petit café le garçon avait fini de relever les chaises» —; or, aucun système interne au livre ne saurait expliquer ces variations — sinon, comme nous le verrons, un «certain» usage des conventions de l'écriture pour Claude Simon.

De même l'absence ou la présence de signes de ponctuation à l'intérieur de l'alinéa ne correspondant à aucun système, a pour effet de renforcer la contestation de la phrase, définie aussi comme unité syntaxique délimitée par une majuscule et un signe de ponctuation; l'unité minimale du texte d'*Histoire* semble donc être la masse définie par deux blancs typographiques — l'alinéa. On arrive ainsi à ce paradoxe que la généralisation de l'alinéa aboutit à une nouvelle redistribution des données de l'écriture et que les phrases dans l'alinéa n'en sont que des cas particuliers à caractère épisodique.

On doit aussi mentionner, à cet égard, un autre phénomène: le traitement des dialogues. Bien des dialogues ne sont pas marqués typographiquement par des tirets, mais uniquement par une disposition linéaire des répliques (voir, entre autres, pp. 238-240), que souligne éventuellement le recours à «dit-elle», «dit-il», etc. Mais, en fait, on a le sentiment que chaque réplique a valeur d'alinéa à un degré réduit (passage à la ligne et parfois ramené à un seul mot; ainsi, p. 240: «Flo»).

Dans la fragmentation généralisée du texte, il n'y a plus à la limite de distinction entre les fragments de dialogue et les fragments narratifs proprement dits (alinéas), puisque dans certains cas, l'alinéa lui-même peut être ramené à quel-

ques mots (5) (ainsi p. 326: «malheureusement enrhumé pour le moment»).

On voit donc déjà, par ces quelques remarques qu'il conviendrait d'amplifier par des analyses plus vastes, que la contestation de la ponctuation que représente l'alinéa d'*Histoire* conduit à une reconsidération des données propres à l'écriture/lecture romanesque; il serait, en effet, trop facile de parler de débâcle du discours ou de désintégration du langage; il s'agit bien plutôt d'une *nouvelle* structuration des éléments syntaxiques — bref d'une conception originale de l'écriture narrative. Nous y reviendrons.

Le traitement que subit l'alinéa se retrouve à un autre niveau qui semble lui correspondre — celui du «chapitre». Il est, certes, difficile de parler de «chapitres» dans *Histoire*; on a plutôt affaire à des «blocs». Pourtant, il faut bien admettre que le blanc typographique, d'une ampleur plus marquée qui sépare ces macro-alinéas, fonctionne bien comme la rupture conventionnelle qu'on appelle «chapitre».

Deux problèmes se posent ici: comment fonctionne le passage de «bloc» à «bloc» par rapport «au système» que représente l'emploi généralisé de l'alinéa? Comment se justifie, en quelque sorte, cette rupture majeure que représente la division importante du «bloc»?

Pour le premier cas, on avancera une hypothèse. Le fait que Claude Simon n'ait pas, comme dans *La route des Flandres* ou dans *Le Palace*, eu recours à des titres de chapitres non plus qu'à la numérotation, indique, semble-t-il, que le roman s'articule uniquement sur des ruptures mineures (alinéas) et des ruptures majeures «blocs» et que le mouvement global qui se marque dans la succession d'un «bloc» à un autre peut être assimilée à celle d'un alinéa à un autre: Le bloc/chapitre serait alors une sorte de «macro-alinéa». Une description rapide des phénomènes de passage nous aidera à éclaircir ce point. À l'exception, en effet, des pa-

⁵ On pourra étudier ces citations particulièrement complexes dans des exemples comme celui de la page 154 où une phrase de dialogue («Je t'ai défendu de monter à cette échelle» interrompt soudain la narration antérieure ou celui de la page 165-166, où la parenthèse, contenant un dialogue et rejetée dans un alinéa, vient aussi produire une discontinuité du récit. Il s'agit ici de combinaisons dans le roman.

ges 67-68 (« bloc II/bloc III »), où la rupture est renforcée par un point, ailleurs nous trouvons deux types de passages : soit comme dans l'alinéa par les points de suspension ou le manque de ponctuation, soit par des phénomènes particuliers que nous allons décrire :

- a) rupture annoncée et reprise par des points de suspension : il s'agit du passage du bloc X au bloc XI (pp. 319-320) dans lequel le changement de page peut être assimilé, fonctionnellement, à la rupture par une parenthèse dans l'exemple de la page 20 déjà cité ;
- b) rupture soulignée par la ponctuation et contrebalancée par la reprise d'un élément commun (pp. 203-204) : on reconnaît ici le procédé employé dans *Le Palace* où le contraste était plus marqué par suite de l'insertion d'un titre et d'une numérotation ;
- c) le dernier exemple se situe au passage du bloc IV au bloc V (pp. 135-136) où la rupture annoncée par les points de suspension est renforcée par le recours à la majuscule (« Et un restaurant aussi »), tandis que la reprise complète de ce fragment de phrase vient, en quelque sorte, contester le pouvoir disruptif du blanc typographique.

Ces trois cas sont les plus complexes ; il convient d'y ajouter :

- d) les fins de blocs sans ponctuation suivis d'un début de nouveau bloc avec majuscule : pp. 37-38 ; 98-99 ; 169-170 ; 223-224 ; 265-266 ;
- e) les fins de blocs avec ponctuation suivis d'un début de bloc avec majuscule : pp. 67-68 ; 283-284 ;
- f) fin de bloc avec ponctuation (points de suspension) suivi d'un bloc sans majuscule ni ponctuation : pp. 356-357.

Ce recensement de quelques faits matériels du texte indique assez combien *Histoire* semble construit sur la base d'un système discontinu/continu, puisque même les éléments constitutifs de la page (disposition des phrases) et du roman (blocs/chapitres) sont eux aussi soumis à cette tension : le blanc typographique étant atténué par des faits qui compensent l'effet de disruption qu'il produit. Il s'agit donc, dans *Histoire*, de garder à la fois le morcellement des matériaux et leur liaison ; or, il est un passage d'*Histoire* qui met en scène, d'une façon emblématique, cet état de

fait: il s'agit de la «lecture» des cartes postales (pp. 253-265) où nous constatons que chaque alinéa renvoie à une carte postale (unité matérielle dans la fiction) et que chaque transition (rupture) est annoncée par «et» — signe coordonnateur par excellence.

Ce qui à ce moment particulier du livre (nous sommes en son centre matériel) en constitue une explicite mise en abîme du fonctionnement narratif, est obtenu ailleurs dans le cours de la lecture, par le recours à l'unité matérielle de base (dans la narration) — l'alinéa — qui doit être interprété dans ce sens, et non uniquement comme une entreprise arbitraire de contestation de la phrase ou de la typographie: l'alinéa, en son étonnant emploi, est une nécessité narrative.

Allons même plus loin: la systématique tension entre continu et discontinu que représente l'emploi de l'alinéa généralisé indique qu'à la limite on peut dire qu'*Histoire* ne contient pas de «phrases», mais «des bribes de phrases navrées» (p. 26) — ou (mais cela revient en fin de compte au même) une immense et unique «phrase» littéralement émiétée. La notion de phrase conçue comme unité syntaxique a éclaté au profit de micro-unités textuelles.

Ces dernières — les alinéas — ne représentent pas nécessairement et toujours des unités fictionnelles; elles peuvent être considérées ainsi dans certains cas (et alors l'alinéa constitue une séquence de la fiction: scène du présent, du passé, etc.); mais parfois la valeur unitaire de l'alinéa peut être contestée par la combinaison d'éléments de diverses séquences).

C'est à certains égards ce qui se produit et s'observe au niveau du bloc/chapitre qui ne représente pas toujours une unité fictionnelle (à l'exception du bloc IX (pp. 266-283) — consacré à la photographie de l'oncle), mais qui participe de ce morcellement généralisé et non systématique dont nous verrons la portée dans un instant; la rupture majeure du bloc n'est pas plus justifiable d'une explication définitive que le passage à la ligne de l'alinéa⁶

⁶ Puisque, rappelons-le, cela se produit aussi bien sur une articulation syntaxique (parenthèse, comparaison, etc.) qu'à n'importe quel moment du déroulement de la phrase (disjonctions violentes vues plus haut).

On pourra objecter que ces phénomènes reflètent un désir chez le romancier de fixer dans l'écriture les données mêmes d'une situation «psychologique». Dans la mesure, en effet, où *Histoire* est marqué par une recherche quelque peu entachée de psychologie (il s'agit bien d'une conscience — le je du narrateur — en lutte avec un passé et un présent fragmentaires⁷, cette tension entre continu et discontinu pourrait s'expliquer par les caractéristiques de l'esprit et de la mémoire dont nous parlaient les romans précédents et que Montès représentait admirablement : fragmentarité du souvenir, court-circuits, associations, tentative de relier les différents fragments, etc.⁸. En ce sens, le texte discontinu d'*Histoire* serait une remarquable machine mimétique de ces faits, visuellement sensibles dans la matérialité de la page — de la même façon que bien d'autres moments de l'œuvre tenteraient de rendre compte, dans les limites de la linéarité, de la simultanéité des sensations et des notations (voir pp. 92-93), des images et des souvenirs (pp. 165-166), ou, dans un autre ordre d'idées, que la transcription d'un contenu de conscience serait à la base de l'absence de ponctuation (pp. 310, 343, etc.).

Il serait vain de se limiter à cette interprétation qui donnerait presque au texte lui-même une valeur réaliste, puisqu'il traduirait en le mimant, le contenu d'une mémoire ou d'un esprit. Ce serait oublier le travail de/sur le texte que représente la mise en pages du livre et qui — sans chercher à se faire passer pour une transcription de phénomènes mentaux — fait partie de son «projet», puisqu'il se donne à lire — en ce sens qu'il est une «donnée du li(v)re».

Nous ne donnerons ici, pour conclure, que quelques indications susceptibles d'être complétées, confirmées ou discutées par une analyse plus détaillée.

1. Après *La route des Flandres*, nous avons avec *Histoire* un autre aspect dans l'œuvre simonienne des solutions possibles centrées autour de la double opposition :

⁷ Comme l'indiquent les notations «Mais exactement» (pp. 87.93) par ex.

⁸ Voir le début du *Vent* sur ce point.

discontinuité narrative/continuité fictive — continuité narrative/discontinuité fictive.

Dans *La route...*, c'était une conscience — Georges — qui semblait en assumer les contradictoires difficultés. Ici, bien que nous ayons affaire à une conscience définie — le narrateur —, c'est dans le texte lui-même que nous sommes amenés à vivre cette double contradiction (preuve s'il en était besoin que la dimension strictement psychologique du roman est quelque peu discutable). Dans *Histoire*, le discontinu narratif peut aussi bien jouer sur une discontinuité de fiction que sur sa continuité, puisque l'alinéa peut disjoindre le continu (c'est en fait la brisure de la phrase qui remet en cause tout le processus de lecture) et joindre le discontinu (liaison d'éléments).

2. Le texte d'*Histoire*, dans sa fragmentation matérielle, met en lumière l'importance des éléments propres à l'écriture; dans la mesure où, la rupture de l'alinéa est généralisée, l'essentiel ce sont les liens scripturaux entre les différents fragments. C'est ainsi qu'*Histoire* constitue une étape importante vers *La bataille de Pharsale*⁹.

3. Le texte d'*Histoire* invite, enfin, le lecteur à une lecture très active: au texte qui se livre entièrement émiété doit aussi correspondre un effort de recomposition. La linéarité, qui semble d'ordinaire aller de soi, devient tout à coup le lieu d'une mise en cause; car le jeu des alinéas successifs suppose une autre lecture en profondeur. Contester la linéarité tout en l'assumant, tel est un des caractères d'*Histoire*.

4. La rupture de l'alinéa est recherche d'une « mise en page » de structures textuelles, et non grammaticales ou syntaxiques; il prend, de ce fait, une valeur de structure du récit (au même degré que les cartes postales). Il n'est plus un contenu (unité idéologique, temporelle, etc.), mais une forme narrative. Il se désigne comme un élément producteur.

⁹ On sait que *La bataille de Pharsale* reprend en sa première partie le dispositif d'*Histoire* (alinéas); mais que dans ce livre s'opère aussi à partir de cette partie le changement radical qui devait ouvrir la voie aux productions plus contemporaines de Simon.

En ce sens, la contestation de la ponctuation (contestation d'un ordre) qu'il représente est révélatrice: c'est non seulement le conditionnement de l'écriture auquel nous sommes soumis par notre éducation (l'académisme) qui éclate — ce qui n'est que peu original —, c'est au fond le carcan que représentent du point de vue de la productivité de l'écriture, ces signes en apparence anodins. Les mettre en cause, c'est renouveler le récit. Ou plutôt: créer dans le récit, dans la narration, une «insécurité» des signes typographiques, c'est du même coup révéler le rôle producteur de l'écriture¹⁰.

Nouvelle-Orléans.

¹⁰ D'où l'importance de la non-systématisation de cette contestation qui permet au texte de jouer constamment sur l'effet de contraste qui se serait perdu dans un texte entièrement dépourvu de ponctuation, par exemple. On voit donc que ce sont moins les transgressions *seules* qui importent que l'opposition «transgression/normalité» que met en jeu le livre.